西域七调及其起源（中）

（日）岸边成雄　　周　谦译

第二章　七调理论的意义

第一节　七调在印度音乐理论史上的位置

根据苏祇婆七调名和印度乐语一致以及苏祇婆的胡琵琶是印度系的五弦琵琶等事实来看，龟兹乐和印度乐有密切的关系。正如伯希和所说，不能认为“苏祇婆从龟兹带来的调是印度的调”，但可以说“苏祇婆的知识是采用了印度音乐的理论。”但是，印度的音乐理论不仅随时代而发展，而且不同的地方也有差异，这二种情况往往混淆从而使问题更复杂化。因此，关于苏祇婆所得到的知识其印度源泉在何处？由于历史局限还没有发现确凿的证据，所以无法确定。

即使没有发现完全一致的理论，在印度乐调的理论史上尽管缺乏有关的史料，仍可判明苏祇婆的七调在其中占有的大略地位。与此相反，苏祇婆的七调则可以作为论述印度乐调理论发展的重要资料，可以说它与库几米亚马来石刻文书具有同样的价值。

出强烈的两重性。有的研究者已正确地指出了白居易在诗歌创作上“明道”与“缘情”并重而又对立的理论；在诗歌内容上既强调“美刺惩劝”的讽谕作用又肯定“释恨佐欢”的悦情作用这样矛盾的说法；在诗歌风格上既主张“意激而言质”又深感自己作品“意太切而理太周”的不同观点，对诗歌发展历史肯定与否定的相反评价（刘文刚《略说白居易诗歌理论的两重性》），这些也同样在他的音乐理论上反映出来。

四、特别在音乐的社会功能的作用上，白居易的观点是更加矛盾的，他沿袭儒家学说，把音乐抬得很高，“和人神，易风俗，莫善于乐，并对雅乐的衰替表示了极大的忧虑和愤慨。但他更多的主张是只把音乐作为“文饰”，强调音乐怡情悦性，释恨佐欢，利于歌唱，便于传播的作用，却并不认为音乐对国运，对政治，对人心能起多大作用，所谓“太平由实非由声”即是此意。在《策林、六十四》中说得更明白，在这篇短文中，白居易论证了只要是“君政善而美”的“和平之代”，虽闻桑间濮上之音，人性也不淫不伤，如果是“君政骄而荒”的“乱亡之代”，虽闻咸蓰，韶武之音，人情也不和不乐。这种只强调政治局势的决定作用而否定音乐的教育移化作用又是对音乐作用的极端贬低。这种又抬高，又贬低的观点不能不影响到白居易的音乐思想、理论上的两重性。

应当指出，不能把白居易艺术情趣上的多样性与理论上的两重性混同起来。例如，白居易对于多种风格的音乐都有兴趣，既爱古琴之淡疏，亦爱五弦之繁丽，这是正常的，我们所指的两重性，是综合诗人的理论、主张、创作而进行概括的。

白居易音乐思想中有着宝贵的一面，这更多表现在他的创作中和艺术生活中。也有着不可取的一面，这较多地反映在他的某些理论中，我们今天应当充分学习研究这位历史上伟大的诗人及音乐家，吸取他音乐思想中进步的因素，指明他音乐思想上的落后观点，这对于全面了解学习白居易和研究唐代音乐理论上是有重大作用的。

巴拉他的《演剧论》（Nātyasāstra）基本上是论述戏剧的论著（参阅拙稿《关于最古的印度音乐书》）。其中有关音乐部分有几章。该书约完成于公元四世纪，作为音乐文献来说，这是当时最详细的音乐书，也是印度音乐史上最古而且极为重要的史料。据说作为最初的音乐专著是《萨姆吉它—拉沙卡拉》“Samgita—Ratnākara”，其作者萨嘎德瓦（Sārngadeva）是公元1210—1247年间生存的人⑰，与巴拉他的年代相隔八百年。这八百年间由于佛教音乐受到回教徒的破坏，其音乐发生了剧烈的变化，因此使音乐理论处于非常复杂化的时期。虽然这一时期的音乐书有二十五乃至三十种之多，但却都失传了。由于巴拉他时代的文献无法得到，所以苏祇婆七调和库几米亚马来的七拉格则是研究所能依据的最早史料了。

在巴拉他论述的调中，基于Sā—Ri—Ga—Ma—Pa—Dha—Ni这七音阶中有Sadiagrama和Madhyamagrāma二种Grāma。在这二种音阶的基础上，有十四个七音的调Nūrchana，八十四个六音或五音的调Tāna，由此而形成了一种旋律型Jati，共有十八个。（这个Jati后来发展成为“拉格”Rāga）

与苏祇婆的七调名可相对比的译语在巴拉他的著作中有。Sadja，Pancama以及Vrsa是七音名中的三个用语，作为Jati而使用的音名有Sadja和Sadji。但是必须注意，Sadjagrāma在巴拉他时只是作为一个简单的音阶名称，没有象后世那样做为拉格（旋律型）而使用。Sadharana统称为变音（一个斯鲁蒂（律）乃至二个斯鲁蒂的音），Kaisiki是其中的一种。Sadava是六音调的一个名称。以上三个名称的原意尚不知，另外kaisiki有时也用Jati的名称。

关于苏祇婆的七调名，如上所述，不能用印度的七音名或一组调来写出。人们很容易发现，这是随意采用了巴拉他的各种音乐术语。由于仅仅记载了七个音名，所以还不能轻率说苏祇婆的七调缺乏系统性。

巴拉他的十八个Jati（旋律型）经常随着时间及风俗的变化而产生多种多样的新型，人们用“拉格”来泛称。从Jati到Rāga据说经历了Grāmaraga的时代，然而有关这种变迁的记载文献非常缺乏，所以要想得知“拉格”产生的年代及经过是很困难的。到十二世纪，萨龙葛提瓦（Sārngadeva）把当时各地散见的（拉格）集大成，列举其总数为一百三十个。⑱库几米亚马来的石刻文书属于七世纪，正是巴拉他和萨龙葛提瓦之间八百年中有关这一地区“拉格”理论的例证。

根据班他鲁卡鲁关于石刻文书的研究结果，库几米亚马来的“拉格”理论由下述的七个“拉格”组成。

① Madhyamagrāma　② Sadjagrāma
③ Sadava　④ Sādarita
⑤ Pañcama　⑥ Kaisikmadhyama
⑦ kaiśki

这七个拉格与萨龙葛提瓦集大成的拉格理论中称作Grāmarāga类的七个cuddha完全一致。

(Grāmarāga)			(Kudimiyamalai)
7. cuddha	Sadja	cuddhakaicika	Kaisiki
		cuddhasādharita	Sādarita
		Sadjagrāma	Sadjagrāma
	Madhyama	cuddhakaicika	kaisikimadhyama
		cuddhapañcama	Pañcama
		madhyamagrāma	madhyamagrāma
		cuddhasadava	Saddava

巴拉他把音阶分成Sadjagrāma和Madhyamagrāma二种。其后Paūcatantra（五世纪的书）中又增加了Gardhāragrāma而成为三种⑳。上述的七个cuddha是按照巴拉他的二种进行分类的，当然这些调与巴拉他的调是有区别的。由于库几米亚马来比巴拉他的年代要晚，所以这七个cuddha很容易与库几米亚马来文书相比较。现在把库几米亚马来的七个拉格和上述的七个cuddha进行比较，如果把每个后者的cuddha去掉，属于madhyama的Kaisiki增加上一语madhyama，这样顺序会颠倒，但意思完全一致。

大概萨龙葛提瓦采取了某种措施而把库几米亚马来的名称扩大到南印度流行。然而，从这个文书来看是属于公元七世纪，是用以指拉格中的音阶名称。作为Kaisiki，Sadharana，Sadava已经不是原来的意思，它们是用作"拉格"的名称而被人们所知道。

现将苏祇婆七调与其年代较近的库几米亚马的的七拉格进行对照，其异同之处如下表所示：

（库几米亚马来）	（苏祇婆）
① Madhyamagrāma	——
② Sadjagrāma	④ 沙侯加滥
③ Sadava	⑤ 沙腊
④ Sādarita	①婆陁力
⑤ Pañcama	⑥般赡
⑥ KaiSikimadhyama	——
⑦ KaiSika	②鸡识
	③沙识 Sadji
	⑦俟利箑 Vr.a

从这个对照表中一眼则可看出，七调名中有五个调名没有相应的对音。而且作为音阶的名称（即Sadjagrāma）Sadharana和Sadava已失去了原音只是作为"拉格"的术语而使用，这与库几米亚马来的情况完全相同，根据这种情况来看，苏祇婆的七调名不能和库几米亚马来同样用七个"拉格"的术语来写，按婆陁力更接近于Sadharita而较远离

Sadharaṇa，所以苏祇婆与库几米亚马来的关系比较接近。但是在其他地方，库几米亚马来的madhyamagrāma和madhyamakaisiki却用巴拉他Jati的名称Ṣaḍji和Vṛṣa而代替，这证明在苏祇婆七调名中残存有巴拉他的名称。按苏祇婆到中原是在公元563年，库几米亚马来文书则是在七世纪，由于这种年代关系所以苏祇婆使用巴拉他的术语。

苏祇婆方面可考的年代较古（约一世纪），所以苏祇婆七调比库几米亚马来的七"拉格"要早，可能对"拉格"的形成有影响。据A·H·Popley说，属于四世纪的Harivamṣa中见到的Grāmarāga是从巴拉他的音阶经Jati而发展到"拉格"的过渡期名称。㉑我想库几米亚马来中的七个拉格，大概都经历了从grama—rāga到rāga这一过渡时期。

综上所述，从苏祇婆的七调可以了解大约五、六世纪印度的调组织"拉格"（正确的翻译应是旋律型）的由来，大概这只是北方印度的乐调情况。只是没有南印度库几米亚马来文书中七"拉格"那么明显，关于当时印度北方的拉格由于没有文献所以还无法想象。千万不要忘记苏祇婆七调和库几米亚马来的七"拉格"一样，都是解明从巴拉他到萨龙葛提瓦为止这八百年黑暗的关键。

第二节　七调在中国音乐理论史上的意义

《隋书.音乐志》中有一条关于苏祇婆七调的记载："苏祇婆……善胡琵琶。其所奏，一均之中间有七声，因而问之，答曰、父在西域、称为知音，代相传习。调有七种，以其七调勘校七声，冥若合符。一曰娑陁力华言平声、即宫声也。……译因习而弹之，始得七声之正。然就此七调，又有五旦之名……五均已外七律，更无调声。……律有七音，音立一调。故成七调，十二律合八十四调。"

这段记载揭示了从西域七调五旦的理论可以组成七声十二律从而得到八十四调之理论。通过苏祇婆传入的"调有七种"只能判断其调，然而其中有"就其七调勘校七声，冥若合符"，这说明七调是指苏祇婆的七调，七声是指中原的七声（宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫）。西域七声与中原七声相比较，基本相符合，但用其声去勘校调的说法却难以理解。可能是把用西域调中的西域声去校勘中原之声这句话省略记载了，或者是因为西域有七调、中原有七声，二者有相似之点从而夸大说其"冥若合符"了。如果按照这种顺序，那前者的解释则可成立，因为从当时的实际情况来看，理论家对调和声等等概念还没有完全掌握，所以后者的解释也不是没有道理。

现在要注意紧接上文的"一曰娑陁力，华言平声、即宫声也"这句话，娑陁力既然已确证是相当于"拉格"Sadarita，那么在中原所说的调绝对不是声。然而这里则译作平声并说可与宫声换用，很明显是把调和声混同了。关于娑陁力以下七调同样可以这么说。由于存在有这种混同，所以说从正面来肯定也就不可能了。为了明确认识声和律、调的区别，有必要将计算八十四调的理论简单记述一下。其结果是苏祇婆怎样向中原传播与中原调理论性质不同的西域七调（或者说起源于印度的西域音乐理论），也就是说在中原方面人们是如何正确认识并采用与其理论不相同的西域乐调。

为了解决这个问题，先就中国乐调理论略述如次，这有助于了解其概念。中国的音乐

理论由“律”、“声”和“调”三个要素组成。把一个八度分成十二分，也就是分成具有一定音高（振动数的绝对值）的十二个律。七声按一定的间隔组成音阶，但音高不定．这个音阶与十二律的关系如下列所示：

律	声	
黄　钟	宫	
大　吕		二律
太　簇	商	
夹　钟		二律
姑　洗	角	
仲　吕		二律
蕤　宾	变徵	
林　钟	徵	一律
夷　则		二律
南　吕	羽	
无　射		二律
应　钟	变宫	
清黄钟	清宫	一律

一调由七声组成，从宫起至宫毕的叫作“宫调”，其他六声依次类推，“宫调”以下可生七调。这些调中各声有固定的顺序，但音高却不一定。好比今日西洋音乐中的音阶scale（有长调和短调二种）。黄钟律中的这种宫音位置排列（见上图）称作黄钟均。黄钟均中以宫起宫毕的调（即宫调）叫黄钟宫调，黄钟均中以商起商毕的调叫作黄钟商调，以下可得黄钟角调等，总共可得七调。大吕均以下同样可以产生七调，这样一来，总共可得八十四调。由此而产生的七音（声）十二律叫作“旋宫法”。

由上述研考说明郑译接受了苏祇婆的西域七调．那么郑译应当了解苏祇婆的用语．可为什么会发生如上所述中的声调混同呢？苏祇婆的七调名如果真是从印度传来的七“拉格”，然而为什么没有印度的Sa，Ri，Ga，Ma，Pa，Dha，Ni这七个调名呢？如果说中国的七声名称应该追溯到印度的乐理，那必须要有Sa，Ri，Ga，Ma，Pa，Dha，Ni这七个名称。“以其七调勘校七声”则意味着不能用印度的七“拉格”与中国的七声相对比，而可能是用七“拉格”中使用的七音去校勘中国的七声。郑译说“一均之中间中七声”，而且“译因习而弹之，始得七声之正”，这说明七声完全可以理解。“以其七调勘校七声”这句话由于过于简略从而引起误解，应归罪于郑译或者史官。

如果进一步考虑，是苏祇婆把印度的七“拉格”中的七音名用于西域的话，那他应很明白所说的“调有七种”之意思，如此考虑大概是没有什么道理。如上所述，如果说是郑译把西域的七声用于中原的话，发生调和声的混同则可解释，但深入考察一下，用西域七声而求中原的七声其实际上可能与否还必须进一步探索。

印度音阶中的grāma相当于中国的七声至少有三种形式但不一定适合中国的情况，

Sadjagrāma: Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, (Sa),

4 3 2 4 4 3 2

Madhyamagrama: Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, (Sa),

4 3 2 4 3 4 2

Gandhāragrāma: Sa, Ri, Ga, Ma, Pa, Dha, Ni, (Sa)

4 3 2 4 3 3 3

印度的八度有二十二个分音，叫作斯鲁蒂（Surti）。三种七音阶grāma中七音的间隔如上表所示有三种不同形式（4—3—2—4—4—3—2）、（4—3—2—4—3—4—2）和（4—3—2—4—3—3—3），用这七声与中国按（二、二、二、一、二、二、一）间隔而排列的七声（宫、商、角、变徵、徵、羽、变宫）相比较，几乎没有任何相似的地方。十二律与二十二斯鲁蒂有根本的区别，假如在一个八度的二十二斯鲁蒂中再加入二个斯鲁蒂则可形成二十四个斯鲁蒂，这样四个斯鲁蒂等于中国的二律、二个斯鲁蒂相当于一律。即使排除二斯鲁蒂的音程而看印度的三种音阶也不能与按二律和一律排列的中国七声相比较，况且中国律的概念并不是所说的$\frac{3}{22}$音。

如果说郑译对这种差异缺乏认识，那他是如何用印度的七音来较正中国的七声呢？郑译只提出七声十二律可得八十四调，而对音律的大小以及勘校中国七声的变化结果却是只字没说。由于郑译最初从西域得到的七音和中原的七声基本相同，所以他则缺乏考虑用苏祇婆的七调名来论述八十四调，结果郑译发现西域和中原都存在有七调和七声而且相一致，他感到这是一种奇遇因而说“冥若合符”。郑译认为西域七调中一均（相当于印度的grāma）有七声（音），（“其所奏、一均之中间有七声”）但却没有考虑音程之间的差别。因而他犯了用西域七调（拉格）去比较中原七声的错误。

仔细检查一下郑译的比较，在他所认为的两者七调名和七声名相同之中须仅仅只有）般赡”一声而已，即“六曰般赡，华言五声、羽声也。”与此相对的Pañcama是印度的第六声，可是文中却译作了五声。在七音名中除此之外 还有“沙识”（Sadji?）和“候利箑”（Vrsa即Rsabha）。作为“三曰沙识、华言质长声、角声也”来看，二者同位于第三位，但是“沙识”的梵语对音则不明确，而且文中所说的“质长声”这个译语暂时还无法解释。即使作为Sadji是来源于Sadja，那么第一音Sadja应该相当于角声，可实际上却有很多差误。“候利箑”Vrsa汉译为“斛牛声”这是一致的，但把Rsabha作为第七位则是错误的，总之，其中没有问题的几乎没有。

关于西域七调中的一个重要问题是郑译把调声混淆在一起了。由于当时中原很重视西域音乐，所以郑译根据苏祇婆那样按西域七调七音进行教练，因而把七调和七声混同并解释为在七声的基础上产生了七调。其结果是郑译既强调了七声又确立了八十四调。

从今天看来是极其简单明瞭的事情（在七声上建立的七调），在当时可能就是一个很大的新知识。总之，在苏祇婆的启示下，郑译主张根据七声而建立调，在中国音乐理论史上具有重大意义。如此新说的出现，不引起反响是不可能的。《隋书》中记载了由于

其反响而在宫廷中引起的大争论：

"译因作书二十余篇，以明其旨。至是译以其书宣示朝廷，并立议正之。时邳国公世子苏夔，亦称明乐，驳译曰：'《韩诗外传》所载乐声感人，及月令所载五音所中，并皆有五，不言变宫、变徵。又《春秋左氏》所云：七音六律，以奉五声。准此而言，每宫应立五调，不闻更加变宫、变徵二调为七调。七调之作，所出未详。'译答之曰：'周有七音之律，《汉书·律历志》，天地人及四时，谓之七始。黄钟为天始，林钟为地始，太簇为人始，是为三始。姑洗为春，蕤宾为夏，南吕为秋，应钟为冬，是为四时。四时三始，是以为七。今若不以二变为调曲，则是冬夏声阙，四时不备。是故每宫须立七调。'众从译议。"

郑译根据苏祗婆七调的启示，主张在七声基础上旋转生调㉒．但墨守陈规的儒家学者苏夔基于雅乐中是以五声为正声、二变声为付声，而反对在二个变音上立调㉓。郑译因此批驳了他。

按五声、七声、十二律在周代就已有了，《国语》、《吕氏春秋》、《管子》上都有记载，毋庸怀疑。然而关于乐调理论，《周礼·礼运篇》中说："五声六律十二管还相为宫"，此论延续到汉代。五音十二律六十调的理论，十二旋宫法的名称被汉以来的儒学者们所遵守。对于在七音上立调而可计算出七声十二律八十四调的方法，郑译是很清楚的㉔。因此郑译向皇上禀奏根据西域七调而提出的这种纯理论，对苏夔等人拘泥于儒家的礼乐思想之愚说作了回答，从今天的眼光来看也就是一种讽刺。八十四调的理论在唐代雅乐中实行结果，以七声代替五声作为乐理的基准从此则形成为一种常识了。

注释：

⑯ P. Pellit; Neuf Notes sur Questions d'Asiecentra'e, Appendice "La Veleur de K'i des lesiran scriptlon de Wei et des T'ang" (T'ung poaO, 1929.)

⑰ Grosset; Ibid. pp. 266.

A. Strangweys; The Hindu Scale)Sammelbande derinternat'onalen Musik-wissen Chaft, 1967—8, S. 449—511, Appendix 1.)

⑱ Grosset; Ibid. pp. 365.

⑲ Epilraphia Indica, Ibid. p. 227.

⑳ A. serangways; Music of Hindoston, p. 82.

㉑ A. H. Pop'ey; Indian Music Chapter 11.

㉒ 根据《隋书·音乐志》载，郑译上奏了二十余篇书。关于他著的书，《隋书》卷38郑译传载："未几、诏译考议乐事，译以周代七声废缺，自大隋受命、礼乐宜新更修七始之义，名曰乐府声调。凡八篇，奏上，上嘉美焉。"这里的"七始之义"是指根据苏祗婆七声而产生的十二律八十四调。苏祗婆的七声五旦大概在郑译的《乐府声调》中有记载。然而前文讲是二十余篇，这里只讲有八篇，究竟如何理解呢？

《隋书》卷三二"经籍志"中有：

"《乐府声调》六卷，岐州刺史沛国公郑译撰

《乐府声调》三卷　郑译撰

两种记载：

《旧唐书》卷四六“经籍志”根据《隋书》记载说：“《乐府声调》六卷，郑译撰。”

《新唐书》卷五七“艺文志”中说：

“郑译　《乐府歌辞》　八卷

又　《乐府声调》　六卷。”

其中说还有《乐府歌辞》的书。

《通志》卷六四“艺文”中略记：

“《乐府歌辞》　八卷　隋岐州刺史郑译

《乐府声调》　六卷　郑译

《乐府声调》　三卷　郑译”

如把上述史料综合来看，不应有《乐府歌辞》。令人注目的是关于《乐府声调》则有两种记载。

关于前引郑译为岐州刺史之事，有传如下：“俄迁岐州刺史，在职岁余、复奉诏定乐于太常。前后所论乐事语在音律志。上劳译曰，律令则公定之，音乐则公正之，礼乐律令公居其三。良足美也，于是还岐州。”

之后郑译则把有关议论编成了八编书进呈皇上。一年以后郑译再次从岐州出任太常寺参与定乐。

根据《隋书·音乐志》载，郑译首先把七声五旦八十四调的理论向皇上进言“朝廷并回议正之。然而当时受到众议。于是“时邳国公世子苏夔亦称明乐、驳译曰……。译答之……、众议从译议。”其结果是郑译的新说被公认。《隋书》中还记载“又与夔俱云……”，这大概是指郑译与苏夔就另外不同的议题而论争的叙述。可能不是郑译从岐州再度出来重新入朝时就音乐所发表的自己的论述。

郑译本传中说他上奏时进隋的书有《乐府声调》八篇，但这与《隋书·音乐志》中的记载：“译因作书二十余篇”的篇数不一致。本传是记录第二次乐议之后，而作为史官，记载是“前后所论乐事、语在音律志”这里的“音律志”显然是“音乐志”的误写。在“音乐志”中除记载郑译乐议中有关八十四调之外还有：“仍以其声考校太乐所奏云云”以及关于“编悬”的记事。“音乐志”中所说的二十余篇，是前后所论的总和，其中大概没有收录最初乐议时有关八十四调的八篇吧。然而关于《乐府声调》只有六卷和三卷两种记载，可能三卷本中有八篇，六卷本中有二十余篇吧。

㉓　儒教的礼乐思想中认为五声为正声，“二变”为付声，因而说在“二变”（变徵和变宫）上不能建立调。由于五音比七声的记载早（据说文王时代有五音，武王时代有七声），所以儒教的复古主义者则墨守以雅乐为正的陈规。北宋的儒家学者陈旸（陈祥道之弟）在《乐书》卷107中有“明二变”条的记载：“五声者乐之指姆也，二变者五声之骈枝也。骈姆枝指出手形、而侵于形、存之无益也，去之可也。二变形乎五声而淫于五声、存之亦无益削之可也。……臣尝读后周史、武帝时龟兹人白籍入国、最善为胡琵琶。听其奏之调有七音、一曰娑陁力……又知二变之声、出于夷音、非华音也。”这里彻底暴露了对“二变”的鄙视思想，尽管唐代实施了雅乐二十八调，确立了俗乐二十八调，而且宋代继承了燕乐二十八调，但是儒家学者的复古思想还是很根深蒂固的，而且这种思想在中原的音乐观中很蔓延。

如《通典》卷143中的“五声十二律旋相为宫”，宋代蔡元定的《律吕新书》中不讲“旋宫八十四声”和八十四调的理论，而坚持六十调之说。而这二本书是专门论述唐和宋代乐理的代表文献。自唐宋以后的论乐者无论是在七调或者八十四调的论述时，大都引用郑译和苏祗婆之例，认为在“二变”上立调是胡乐的风气。例如李文利的《律吕元声》、郑樵《通志》中的七音序、洪迈的《论韵书》、吴莱的《辨魏汉律之误》（以上引自明代唐顺之的《荆州稗编》卷36、卷37）等。

㉔　关于八十四调的创始者还有另说，其中之一是说南北朝梁武帝创始，其二是说出自隋代的乐工万宝常。《旧五代史》卷145‘乐志’中记载有显德六年张昭的乐议，其中说：“梁武帝素精音律、自造四通十二笛、以鼓八音。又引古五正二变之音、旋相为宫、得八十四调。”

清代陈澧在其著名的《声律通考》卷4中对此载有评议：“隋志载梁武帝制十二笛而不言八十四调、其言郑译推演苏祇婆琵琶、成八十四调、亦不云复梁武之旧。然旧五代志张昭等之说，则确凿可信。”由此而看陈澧相信《旧五代史》，认为八十四调在苏祇婆、郑译之前的梁武帝时已经产生了。陈澧的原文如下：“特唐人书亡佚者多，不能考其所本耳。万宝常本梁人。其为八十四调、盖即用梁武之旧法也。”这里论证说是万宝常引用了梁制的八十四调。

关于万宝常，《隋书》卷67中有传：“万宝常、不知何许人也。父大通从梁将王琳归于齐。后复谋还江南、事泄，伏诛。由是宝常被配为乐户……。开皇初，沛国公郑译等定乐，初为黄钟调。宝常虽为伶人，译等每召与议，然言多不用。后译乐成、奏之，上召宝常、问其可不，宝常曰：“此亡国之音，岂陛下之所宜闻！”上不悦。宝常因极言、乐声哀怨淫放非雅正之音，请以水尺为准、以调乐器。上从之。宝常奉诏、遂造诸乐器，其声率下郑译调二律。并撰乐谱六十四卷，具论八音旋相为宫之法、改弦移柱之变。为八十四调、一百四十四律，变化终于一千八百声。”

关于梁武帝的四通十二笛，《隋书》卷13“音乐志”中说这是著名的定律方法，用弦（四通）和管（十二笛）可以定十二律之音高。《梁书》中关于这条记载的末句是：“于是、被以八音、施以七声、莫不和韵。”这里不仅没有记载八十四调，而且可能是说不是以这种乐制而定律并建立乐调理论的。由于梁代的事情是根据其后的五代时记载而所知，因此是可信的。张昭不过是把隋代的七声十二律八十四调旋宫法和以前的十二律旋宫定律法混同了。他把苏祇婆的娑陁力旦七声和五旦（均）混同的错误，是他不相信其理论的客观存在。然而他确信万宝常关于八十四调的论述。

《隋书》本传中说万宝常的父亲大通是梁代人，但没有记载他本人是否在梁武帝时任职。万宝常原来是个武将，由于父亲反叛被隋所俘，从而发配成乐工（属于奴隶阶级），我想其父亲在梁任官时他是不会搞音乐的。这样看来陈澧所说八十四调在梁代创始则是错误的。

关于万宝常，郭沫若有《论万宝常》一文引人注目。文中说万宝常在开皇中受文帝命而在诸乐器上实验八十四调，是他创始了八十四调。但是《隋书》本传中记载说：“开皇初沛国公郑译等定乐……，上召宝常问其可不”，郑译是从苏祇婆七调中得到启示而上奏八十四调理论可否的，文帝不过是对此询问万宝常而已。万宝常究竟是怎样在诸乐器上实验的并不清楚。根据“改弦移柱之变”，如果在五弦琵琶上，那其柱上并不能奏出八十四调的全部音。而为达此目的，则要移动柱的位置，通过各种定弦来使音高发生变化。原来所谓诸乐器中的琵琶大概是指四柱的四弦琵琶（普通的琵琶）。可能万宝常有意与郑译使用苏祇婆的胡琵琶（五弦琵琶）相对，而在中原乐器（四弦琵琶远在西汉就已流传，晋以后已经成为中原的一种俗乐器）上实验八十四调吧。因此其理论不受西域乐理影响而是根据纯中原的方法所求得。如此来看，八十四调理论的创始者是郑译而不是万宝常。郭沫若氏从文学角度同情心出发，而说郑译利用职权剽窃当时身处奴隶阶级地位的万宝常乐工的学说，其论不能成立。

（上接第41页）

以上从四个方面简单地谈了我对南北方笛子风格演奏特点的一点看法。还有一些如加花装饰音、震音的手法，由于演奏时运用较自由这里就不多谈了。

竹笛是我国人民非常熟悉和喜爱的民族乐器之一，至今已有好几千年的历史了。从它出现到今天，一直在不断地变化与发展着。因此，它的风格也不是一成不变的。现在创作的曲目中有不少就是结合了南北风格的演奏特点来写的，使竹笛的表现力得到了更进一步的提高与发展。

做为一个笛子工作者来讲，熟悉和掌握南北笛子风格的演奏特点是非常重要的。只有熟悉和掌握了这些特点，才能不断地发展中国笛子的演奏艺术，使其达到一个新的高度。